

Drogi ku adaptacji cerkiewnego śpiewu kijowskiego na ziemiach ruskich

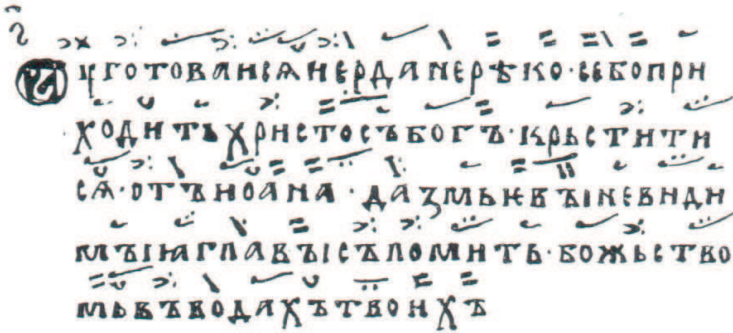
Spośród chrześcijańskiej społeczności kultywującej prawosławny śpiew liturgiczny rozbudowany w jedno i wielogłosowe formy, szczególnie ważne miejsce zajmują narody wschodniosłowiańskie: Ukraińcy i Rosjanie. Sława tegoż śpiewu rozszerzała się nie tylko wśród tych i pozostałych narodów słowiańskich prawosławnego Wschodu jak u Białorusinów i in. lecz także emanowała ku zachodowi Europy. Staro-kijowski śpiew cerkiewny zaczął się rozwijać w ośrodkach bizantyńsko-ruskich zarówno w świątyniach katedralnych jak i w klasztorach, z których wyróżniała się Kijowsko-Pieczerska Ławra. Oryginalny, tzw. śpiew kijowski osiągnął niebywały rozkwit w czasie ponownego odrodzenia Kijowa, szczególnie w XVI-XVII wieku, zachwycając swym pięknem również wielu cudzoziemców.

Chociaż o początkach rozpowszechnienia się śpiewu cerkiewnego na ziemiach dzisiejszej Ukrainy lub w granicach ówczesnego Państwa Kijowskiego, które zapożyczyło śpiew od innych narodów, posiadamy mało wiadomości, to możemy na podstawie istniejących źródeł stwierdzić, iż w starożytnym Kijowie już w IX wieku istniał śpiew cerkiewny, tj. jeszcze przed oficjalnym przyjęciem chrześcijaństwa przez św. Włodzimierza. Historycy wskazują tu na cerkiew św. Eliasza oraz wzniesioną z inicjatywy księżnej Olgi cerkiew św. Mikołaja¹. O stosunkowo szybkim rozpowszechnianiu się chrześcijaństwa a wraz z nim śpiewu cerkiewnego

* Dr hab. Włodzimierz Wołosiuk jest profesorem w Katedrze Prawosławnej Teologii Praktycznej Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej.

¹ *Powieść wremiennych let*, Moskwa-Leningrad 1950 s. 36; *Stiepiennaja kniga carskogo rodosłowija*, Moskwa 1775, s. 135; por. J.Gardner, *Bogosłużeбноje pienije Russkoj Prawosławnoj Cerkwi*, Jordanville 1978, s. 193.

na terenie starożytnego Kijowa za czasów panowania św. Olgi może świadczyć fakt utrzymywania przyjaznych stosunków pomiędzy przywódcami państw chrześcijańskich jak również oficjalne przyjęcie chrztu przez św. Olgę.



Notacja śpiewu staro-kijowskiego z 1157 r.

Oczywiście były to trudne do potwierdzenia początki, o których nie mamy konkretnych danych, dlatego też można o nich mówić bardziej hipotetycznie. Szerzej o stosowaniu i rozpowszechnianiu staroruskiego śpiewu cerkiewnego na terenie Kijowa jak również w granicach ówczesnego Państwa Kijowskiego możemy mówić od roku 988 – tj. przyjęcia chrztu z Bizancjum² przez Włodzimierza Wielkiego, którego Kościół prawosławny zaliczył w poczet swoich świętych.

Już sam fakt, iż Włodzimierz Wielki spokrewniając się z cesarską rodziną z Bizancjum i przyjmując chrześcijaństwo w obrządku greckim, bezsprzecznie wskazuje na to, że razem z przyjęciem chrześcijaństwa był przeniesiony na grunt kijowski cały cykl śpiewów cerkiewnych stosowanych w nabożeństwach tradycji greckiej.

Kiedy nawet pogodzimy się z hipotezą niektórych badaczy rozwoju śpiewu cerkiewnego na Rusi, że pierwsi hierarchowie byli zapraszani z Bułgarii i tym samym przenosili na grunt wschodniostowiański melodie

² Por. D. Razumowski, *Cerkownoje pientje w Rossii*, Moskwa 1867, s. 57. Według znanego historyka Dymitra Oboleńskiego pierwszy udokumentowany chrzest miał miejsce w latach sześćdziesiątych IX stulecia por. D. Oboleński, *Dziedzictwo Cyryla i Metodego na Rusi*, Kraków 1997, s. 57.

śpiewu bułgarskiego³, to jednak fakt ten nie wyklucza Bizancjum jako głównego ośrodka wpływów na śpiew liturgiczny na Rusi. Tym bardziej, iż bułgarski śpiew cerkiewny był oparty o śpiew bizantyński przeniesiony tam razem z wiarą chrześcijańską, jeszcze za panowania bułgarskiego księcia Borysa – Michała, który ochrzcił się w Konstantynopolu w 865 roku, zaś jego ojcem chrzestnym był bizantyński imperator Michał III⁴.

O Bizancjum, jako o głównym źródle, z którego pochodzą staroruskie śpiewy cerkiewne, możemy pewniej mówić dlatego, że bizantyńska kultura formowała się w rezultacie osobliwego związku kultury staro-rzymskiej, helleńskiej, judejskiej i persko-arabskich wpływów, a kiedy znajdowała się na wyżynach swojego rozwoju była wchłaniana przez inne narody ówczesnego świata.

Najbardziej przekonującym faktem, który podtrzymuje powyższe twierdzenie jest różnorodność źródeł, które niedwuznacznie wskazują, że zarówno zasadnicze elementy kultury bizantyńskiej, jak i różnorodne melodie śpiewu cerkiewnego były przeniesione na grunt kijowski głównie z Bizancjum, z którym książęta kijowscy pozostawali w ścisłym kontakcie. Jak dowiadujemy się z różnych latopisów już „z cesarzową Anną przybył do Kijowa cały kler śpiewaków greckich nazywających się cesarskimi śpiewakami”⁵.

Zespół ten prawdopodobnie brał udział nie tylko w oficjalnych uroczystościach wprowadzenia chrześcijaństwa na Kijowszczyźnie, czyli w 988 roku, ale również w późniejszych uroczystościach związanych z tym faktem. Wraz z przyjęciem chrześcijaństwa otwierano nowe cerkwie, gdzie zapraszano tenże chór by śpiewał nie tylko po grecku lecz także po słowiańsku. Śpiew wysokokwalifikowanego chóru, można by rzec profesjonalnego, który brał wówczas udział w nabożeństwach, niewątpliwie

³ Por. R.Polikarowa-Verdeil, *La musique byzantine chez les bulgaries et les Russes*, Copenhague 1953, s. 59. Jej zdaniem już w latach 886-889 istniała w Ochrydzie szkoła śpiewu cerkiewnego, którą założył św. Klemens Ochrydzki, uczeń wyprawy św. Cyryla i Metodego na Morawy. W szkole tej bułgarscy mistrzowie przystosowywali śpiew bizantyński do języka staro-cerkiewno-słowiańskiego.

⁴ Por. P.Dinew, *Cerkownoje pienije w Bołgarii wo wremia I i II gosudarsta (s kreszczenija Bołgar- 865g., po padienii Bołgarii pod tureckim igom-1396g.)*, [w:] *Musica Antiqua. Acta Scientifica*, Bydgoszcz 1969, s. 9.

⁵ *Powiest' wremiennych let*, dz. cyt., s. 80; tzw. *Ioakimowskaja letopiś i Husytynskaja letopiś*, które to źródła cytuje W.Mietalłow oraz *Bogosłużeбноje pienije w period domongolskij po istoriczeskim archieologiczeskim i paleograficzeskim dannym*, Moskwa 1912, s. 137.

miał ogromny wpływ na rozmiłowanie w nim nowo ochrzczonych Rusinów lub nawróconych na chrześcijaństwo poganach, którzy posiadali wrodzoną muzykalność przejawiająca się w tworzeniu kultowych pieśni pogańskich.

Po przyjęciu chrześcijaństwa Włodzimierz Wielki na podległych mu obszarach zaczął zakładać szkoły chrześcijańskie, w których prawdopodobnie przygotowywano nie tylko przyszłych kapłanów do „Służby Bożej” a także śpiewaków cerkiewnych, tzw. *diemestwennikow*⁶.

Oprócz języka greckiego i starsłowiańskiego uczono tam także śpiewu cerkiewnego. Pierwsze kijowskie szkoły wzorowane były na szkolnictwie bizantyńskim, które stało wtedy na stosunkowo wysokim poziomie, zapewne wyższym niż szkolnictwo na zachodzie Europy.

Nauczycielami w tych nowo założonych szkołach byli głównie Grecy. Z czasem zaczęła się usprawniać organizacją tychże szkół i oświaty w ogóle na terytorium starego Kijowa. Notowano szczególne postępy w nauczaniu śpiewu cerkiewnego, co miało miejsce głównie za panowania wielkiego księcia kijowskiego - Jarosława Mądrego.

Okolo 1051 roku przybyli do Kijowa z Carogrodu trzej sławni śpiewacy greccy⁷ ze wraz ze swoimi rodzinami. Od momentu rozpoczęcia ich działalności zaczyna się datować w praktyce liturgicznej śpiew oparty na ośmiu skalach modalnych, cs. *osmogłasija*, jak również śpiew demestwenny⁸, który wykonywano na uroczystościach poza liturgicznych, szczególnie w domach dostojników państwowych i cerkiewnych (książąt, biskupów i archimandrytów).

Za czasów panowania Jarosława Mądrego na ziemiach Kijowszczyzny zaczynają powstawać monasteria, w których równoległe do szkół rozwija się nauczanie śpiewu cerkiewnego. Przy czym we wszystkich szkołach urzędowych, gdzie nauczycielami byli Grecy uczono głównie wszystkim

⁶ *Diemestwennik*- śpiewak, z greckiego *domestikos*- naczelny śpiewak lub kierownik chóru. Por. J.Gardnem, *Bogosłużeбноje pienije Russkoj Prawoslawnoj Cerkwi*, Jordanville 1978, s. 227

⁷ Por. L.Kornij, *Istorija ukraińskoi muzyky*, Kyiw-Charkiw-Nev York 1996, s. 62

⁸ Śpiew demestwenny - tzw. *diemestwennyy raspiew*, nazywany także śpiewem domowym. Operował on niezależnym od ośmiogłosu materiałem melodycznym, żywą i bardziej urozmaiconą rytmiką niż tradycyjny śpiew liturgiczny, por. N.Uspienski, *Drewnierzuskoje piewczeskoje isskustwo*, Moskwa 1965, s. 136. *Raspiew* – system melodii cerkiewnych o określonym brzmieniu, oparty na własnych regułach budowy tonalnej oraz niepowtarzalnych formułach muzycznych nadających śpiewowi liturgicznemu osobliwą melodykę.

śpiewów bizantyńskich, to zdarzało się również, iż w niektórych szkołach a także monasterach uczono także i innych śpiewów cerkiewnych najprawdopodobniej bułgarskich i serbskich. Upowszechnienie nauczania śpiewu cerkiewnego przyczyniło się do przygotowania kadr do chórów cerkiewnych parafialnych jak i monasterskich.

W rezultacie skrzyżowania się różnorodnych melodii cerkiewnych w praktyce liturgicznej z melodiami lokalnych pieśni obrzędowych z czasem sformułował się na gruncie kijowskim oryginalny śpiew kijowski, tzw. „kijewskij raspiew”, który razem z rozszerzeniem wiary chrześcijańskiej rozprzestrzenił się dalej na wschód Europy. Śpiew kijowski został zaakceptowany zarówno w Nowgorodzie Wielkim, jak i w ośrodku moskiewskim nie tylko w cerkwiach parafialnych, lecz także w klasztorach.

Muzykolodzy cerkiewni analizując zasadnicze części składowe śpiewu kijowskiego znajdują w nim elementy śpiewu żydowskiego synagogałnego, dopatrując się także wpływów syryjskich i greckich. Dowodzi to, iż śpiew kijowski, który wszedł do praktyki liturgicznej Rusinów rozwinął się pod wpływem nie tylko bizantyńskim, lecz także i innych śpiewów, praktykowanych na terenach Kijowszczyzny, co szczególnie zauważalne było w monasterach. Największe zasługi położyła w tym względzie Kijowsko-Pieczerska Ławra, której wykształceni muzycznie zakonnicy często odwiedzając inne klasztory i parafie słowiańskiego Wschodu przynosili na własny grunt wypracowane tam śpiewy liturgiczne.

Za panowania księcia Jarosława Mądryego na św. Górze Atos przebywał założyciel Kijowsko-Pieczerskiej Ławry św. Antoni, a za rządów zaś Izjasława do Konstantynopola i Jerozolimy odbywał podróże piecherski mnich Warłaam. Za sprawą tych właśnie mnichów pewne elementy śpiewu sakralnego stosowanego w odwiedzanych przez nich ośrodkach⁹ trafiły do Kijowa. W latach 1106-1108 do Jerozolimy przybył z Kijowszczyzny mnich ihumen Daniel. Na Grobie Pańskim ihumen Daniel pozostawił łampadę opatrzoną napisem „od całej ziemi ruskiej”. Należy przy tym zaznaczyć, iż pielgrzymujący mnich podczas swojego pobytu w Ziemi Świętej spotkał także innych pątników z Kijowszczyzny. Istnieje duże prawdopodobieństwo, iż byli to ludzie uzdolnieni muzycznie, którzy

⁹ Por. *Pietyryk Piecherskij*, Kyiw 1768, cyt. za: N.Uspienski, *Drewnierusskoje piewczeskoje...*, s. 25.

zapamiętali bądź też zapisali melodie wykonywane przy Grobie Pańskim¹⁰ przez pielgrzymów z różnych stron świata.

O tym jak ściśle kontakty utrzymywały klasztory kijowskie z ośrodkami kulturalno- religijnymi i klasztorami na Bliskim Wschodzie świadczy fakt częstego przebywania tam kijowskich zakonników. Zwieńczeniem tych dobrych wówczas relacji było założenie w 1143 r. przez mnichów kijowskich na Św. Górze własnego klasztoru., który w przeciągu wielu stuleci przyjmował pielgrzymów z Rusi pomagając im w wielu potrzebach¹¹.

Częste pielgrzymki mnichów kijowskich do Ziemi Świętej oraz ich czynny udział w celebrowanych tam nabożeństwach, w których uczestniczyli także chrześcijanie prawosławnego Wschodu, umożliwiły przeniesienie zasłyszanych i zapamiętanych tam melodii na tereny Kijowszczyzny. Pod wpływem asymilacji z kijowskimi śpiewami obrzędowymi formowały one tzw. „śpiew kijowski”, który w swym brzmieniu przypominał mieszaninę różnorodnych wspomnianych już śpiewów liturgicznych, w tym najbardziej wyczuwalnych melodii greckich i bułgarskich.

Nowo uformowany „śpiew kijowski”, odróżniający się od przyniesionych na kijowski grunt grecko-bułgarskich śpiewów, swoją oryginalnością i melodycznymi osobliwościami przystosowywano do dobrego odbioru przez ówczesne społeczeństwo chrześcijańskie. Różnił się on nie tylko w melodyką, ale również w notacją muzyczną, gdyż posługiwano się w tym celu osobliwymi znakami - neumami, które chociaż i były oparte na bizantyńskich i grecko-bułgarskich pierwowzorach, jednakże miały nieco inne znaczenie. Jak powszechnie wiadomo, pierwotne melodie nowo formującego się śpiewu kijowskiego zachowały się do

¹⁰ Por. J.Tolstoj i N.Kondakow, *Russkije drevnosti w pamiatnikach isskustwa*, Sankt-Petersburg 1891, s. 152.

¹¹ Zob. P.Macenko, *Narysy z istorii ukraińskoj cerkwoji muzyky*, Winnipeg 1993, s. 12-13.

naszych czasów zapisane neumami kijowskimi w „Ustawie Studyjskim”¹² z 1096 r. oraz w „Stychyrażu”¹³ z 1152 r.

Bez wątpienia najważniejszym ośrodkiem, w którym najintensywniej kultywowano różnorodne melodie cerkiewnego śpiewu kijowskiego” była Kijowsko–Pieczerska Ławra. W historii tegoż klasztoru zachowały się po dzień dzisiejszy nazwiska pierwszych twórców i wykonawców śpiewu cerkiewnego. Do nich należy zaliczyć w pierwszym rzędzie Stefana - ucznia św. Teodozjusza Pieczerskiego, którego zaliczono w poczet świętych prawosławnych oraz św. Jerzego Pieczerskiego, twórcę pierwszych śpiewów poświęconych świętym kijowskim: Teodozjuszowi Pieczerskiemu, św. Borysowi i Glebowi¹⁴. Fragmenty tych śpiewów znajdujemy w najdawniejszych śpiewnikach, tzw. *obichodach*¹⁵ z XII wieku.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, iż do roku 1225 wyemigrowało z Kijowsko- Pieczerskiej Ławry około pięćdziesięciu znanych hierarchów, którzy zajęli katedry biskupie w różnych ośrodkach starej metropolii kijowskiej jak również w północno-wschodnich rejonach Starej Rusi oraz, że niektórzy jej tzw. *podwiżniki* byli założycielami wielu klasztorów na ziemiach dzisiejszej Rosji i Białorusi, to możemy mówić, że właśnie w taki sposób na te „nowe ziemie” „zawitał” śpiew kijowski, który rozprzestrzenił się i stosowany był przez wiele kolejnych stuleci wśród szeroko pojętego wschodniosłowiańskiego chrześcijaństwa.

Jak przebiegał dalszy rozwój śpiewu kijowskiego na terenie ówczesnego państwa kijowskiego po nawałnicy tatarskiej i po upadku kulturalno – religijnym dokładnie nie wiadomo. Nie posiadamy bowiem dokładnych informacji na ten temat a możemy jedynie domniemywać, iż śpiew ten był dalej pielęgnowany w różnych ośrodkach starej metropolii kijowskiej. Jednakże Kijowsko-Pieczerska Ławra była tym względzie najbardziej

¹² Jest to reguła zakonna monasteru Studion (założonego ok. 462 r.), który w VIII i IX wieku (kiedy jego przełożonym był Grzegorz Studyta) zaczął odgrywać wiodącą rolę w życiu religijnym. Por. A.Znosko, *Mały słownik wyrazów starocerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*, Warszawa 1983, s. 309.

¹³ *Stychyraż* lub *stichirar*, księga liturgiczna znana w dawnej Rusi, stanowiąca zbiór pochwalnych pieśni liturgicznych, zwanych *stychyrami*.

¹⁴ Zagadnienie to szerzej omawia N.Siergina, *Piesnopienija russkim swiatym*, Sankt-Petersburg 1994, s. 109-115 oraz 75-103.

¹⁵ *Obichod* - księga użytkowego śpiewu na co dzień w opracowaniu nutowym.

aktywnym ośrodkiem, który do końca XV wieku wypracował charakterystyczną melodykę i harmonikę śpiewu kijowskiego.

U podstaw śpiewu liturgicznego Rusi Kijowskiej leżał tzw. *znamiennyj raspiew*. *Znamienami* nazywano bezliniowe znaki umieszczane nad tekstem liturgicznym służące do zapisu melodii pochodzenia bizantyńskiego. Znaki te początkowo wskazywały wykonawcom kierunek melodii śpiewanej recytacji. Na Rusi Kijowskiej istniały trzy rodzaje notacji: wspomniana neumatyczna, tj. *znamienna*, dla większości form śpiewu liturgicznego; kondakarna, stosowana przy śpiewie kondakionów oraz ekfonetyczna, wykorzystywana do recytowania fragmentów Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu. Jednym z najbardziej znanych zabytków zawierających znaki ekfonetyczne jest Ewangeliarz Ostromira, cs. *Ostromirowo Jewangielije* z 1056-1057r. Rękopis ten, jako jeden z nielicznych zachował się do naszych czasów¹⁶.

Do zapisu staro-kijowskiej muzyki cerkiewnej używano specjalnej notacji, nazywanej kriukową, od nazwy jednego z najczęściej pojawiającego się w odmianie znaku - *kriuka*. Inne znaki wykorzystywane były w określonych częściach tekstu liturgicznego. I tak na początku *piesnopenija* stosowano tzw. *paraklit* symbolizujący Zesłanie Świętego Ducha na Apostołów, w związku z tym, jako znak błogosławieństwa i prośby o siłę i łaskę Bożą służył wykonawcy do rozpoczęcia śpiewu. Wspomniany *kriuk*, wywodzący się z notacji bizantyńskiej był najczęściej używany. Jest to najsilniejszy wyrazowo znak, podkreślający ważną myśl wyrażoną w tekście śpiewanym, posiadający cały szereg kombinacji jego figury. Jednym z najważniejszych znaków notacji jest tzw. *kryż*, występujący na końcu śpiewanej frazy lub utworu. Widząc *kryż* śpiewak kładzie na siebie znak krzyża (żegna się), jakby oddalając od siebie wszystko co grzeszne¹⁷.

Poszczególne znaki notacji zawierały w sobie od jednego do dziesięciu dźwięków i nazywane były niekiedy *popiewkami*, tj. motywami melodycznymi tworzącymi tzw. *lica*, czyli frazy składające się z większej ilości sylab. Istniały w praktyce wykonawczej omawianego okresu, tzw.

¹⁶ Por. Alipij (Gamanowicz), *Grammatika cerkowno-słowiańskiego języka*, Moskwa 1991, s. 8-9.

¹⁷ Por. B.Nikołajew, *Znamiennyj raspiew i kriukowaja notacija kak osnowa russkogo prawosławnego cerkownego pienija*, Moskwa 1995, s 137.

fity, tj. rozbudowane formuły melodyczne, które był w stanie zapamiętać i wykonać tylko doświadczony śpiewak¹⁸.

Staro-kijowski śpiew neumatyczny oparty był na dwunastostopniowej skali, cs. *zwukoriadie*. System ten dzielił się na cztery równe odcinki, tzw. *soglasija*: prosty, mroczny, jasny i świetlisty, składające się z trzech dźwięków¹⁹. System ten wykorzystywano w podstawowych nutowych księgach liturgicznych takich jak *Irmoloj*²⁰, *Oktaj*²¹ oraz *Triod*²². Śpiew ten był ściśle monodyczny, tj. wykonawcy śpiewali melodię w oktawach. Z czasem zaczęto umieszczać dwu- a nawet trzyczęściowy system neum. Wprowadzenie trzech rzędów neum nad tekstem cerkiewnosłowiańskim wyraźnie wskazuje na jego wielogłosowy charakter. Harmoniczne brzmienie śpiewu kijowskiego pierwszej poł. XVI wieku przejawiało się głównie w tym, że głos środkowy tzw. *put*’, prowadził melodię a dwa pozostałe tzw. *wierch* i *niz* stanowiły akompaniament. Tę pierwotną wielogłosowość nazwano śpiewem liniowym, cs. *strocznym pienijem*²³.

Do wymienionych trzech głosów dołączony był niekiedy głos czwarty, który stanowił swojego rodzaju wariacją lub figuracją wyrównującą powstałe dysonanse i zwany był potocznie *diemiestwem*²⁴.

W okresie późniejszym w granicach już państwa polsko-litewskiego powstały tzw. „szkoły brackie”²⁵, które dbały o odrodzenie starego śpiewu kijowskiego we wszystkich diecezjach metropolii kijowskiej. Niewątpliwie owo odrodzenie jest ogromną zasługą tej organizacji reprezentującej dążenia wiernych prawosławnych do zachowania swoich bogatych tradycji

¹⁸ Por. M. Brażnokow, *Lica i fity zamiennego raspiewa*, Moskwa 1984, s. 12nn.

¹⁹ Por. E. Grigoriew, *Posobije po izuczeniju cerkownogo znamiennoego pienija*, Ryga 1992, s. 17nn.

²⁰ Irmologion - cerkiewna księga liturgiczna zawierająca zbiór hirmosów (naczelnych pieśni kanonu), później także innych form do pieśni paraliturgicznych włącznie.

²¹ Nazwa staroruska *Oktoechosy* - tj. księgi liturgicznej zawierającej nabożeństwa niedzielne i na dni tygodnia

²² Nazwa księgi liturgicznej zawierającej porządek nabożeństw świąt ruchomych.

²³ Por. A. Konotop, *K problemie proischozhdienija i ispolnienija strocznogo pienija*, [w:] MAEO, Bydgoszcz 1982, s. 770-790.

²⁴ Istnieją rozbieżności, co do określenia czwartego głosu w śpiewie liniowym. Jedni uważają, że melodyka tego głosu pochodzi od wspomnianego śpiewu demestwennego, inni zaś wywodzą nazwę od wykonywania tej trudnej partii głosowej przez *diemiestwiennikow*, tj. dyrygentów chórów. Por. N. Uspienski, *Drewnierusskoje ...*, s. 177.

²⁵ Zagadnienie to szeroko omawia J. Isajewicz, *Bractwa ta ich rol w rozwytku ukraińskoj kultury XVI-XVII wika*, Kyiw 1996.

kulturowych, do których to z całą pewnością można zaliczyć także śpiew cerkiewny.

Należy zaznaczyć, iż we wszystkich szkołach założonych przez bractwo już w 2. poł. XVI wieku śpiew cerkiewny był jednym z najważniejszych przedmiotów, zarówno na terytorium dzisiejszej Ukrainy jak i Białorusi. Jednym z powodów nauczania śpiewu było przeciwstawienie muzyce Kościoła rzymsko-katolickiego własnego harmonijnego wielogłosowego śpiewu liturgicznego. Wprowadzono do użytku tzw. *kijewskoje znamia* tj. notację menzurálną zbliżoną do zachodniej. To systematyczne nauczanie śpiewu cerkiewnego we wszystkich nowopowstałych szkołach brackich, które stawały się swojego rodzaju centrami rywalizacji z katolicką kulturą muzyczną, odniosło nadspodziewany sukces oraz dodatnio wpłynęło na jego dalszy rozwój.

Tworzony na bazie śpiewu neumatycznego polifoniczny styl śpiewu cerkiewnego, tzw. śpiew *partesny*²⁶, tak szybko rozwinął się, iż w 2. poł. XVII wieku z powodzeniem utrzymywał konkurencję ze śpiewem i muzyką wykonywaną w Kościołach rzymskokatolickich.

Źródła podają, że szkoła bracka w Łucku stosowała w praktyce śpiew *partesny*, u podstaw którego leżał właśnie śpiew kijowski. Jego wielogłosowe formy były z entuzjazmem aprobowane przez miejscowych wiernych, co poważnie zaniepokoiło ojców jezuitów i wszelkimi sposobami próbowali go unicestwić nawet m. in. przekupując śpiewaków. Śpiew *partesny* pielęgnowano ze szczególną starannością w szkołach podległych bractwu lwowskiemu. W 1586 r. bractwo lwowskie wydało nawet instrukcję skierowaną do nauczycieli, a w szczególności do P. Rurkiewicza aby „w brackich chórach wszystkie cztery partie głosowe były obsadzone najlepszymi śpiewakami, tj. posiadającymi piękne głosy”²⁷. Do jakiego poziomu dostosował się chór Bractwa lwowskiego na początku XVII wieku można się jedynie domniemywać na podstawie faktu, iż w 1604 roku Teodor Sidorowicz nauczał śpiewaków na 3,4,5,6, a nawet na 8 głosów zaś chór bracki przywitał metropolitę Michała Rogozę wizytującego szkołę bractwa dwunastogłosowym utworem *partesnym*²⁸.

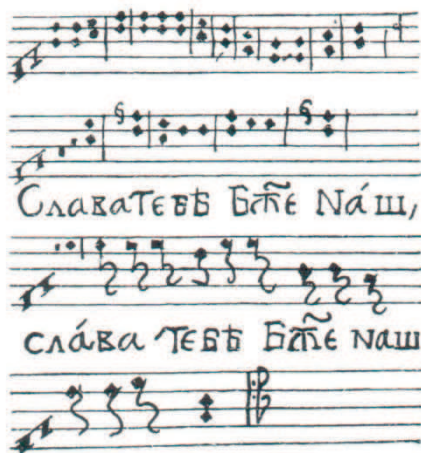
²⁶ Śpiew *partesny* - śpiew chóralny na kilka głosów - śpiew z oddzielnych zeszytów nutowych.

²⁷ Por. B. Kudryk, *Ohlad istorii ukraińskoj cerkownoji muzyky*, Lviv 1995, s.28.

²⁸ Zob. *Ukraińskie muzykoznawstwo*, 11/1970, s. 59.

Bezspornie śpiew ten najbardziej rozwinął się i udoskonalał na terenie Kijowszczyzny w pierwszej poł. XVIII wieku, gdzie najprężniej działały kulturowe centra cerkiewne Ukrainy. Kijów był bezspornie najstarszym i najsławniejszym centrum rozwoju muzyki cerkiewnej we wschodnio-słowiańskim obszarze i pod koniec XVII wieku stał się znów głównym promotorem kulturalno-religijnego ruchu nie tylko wśród białoruskiej i rosyjskiej społeczności lecz także wśród innych słowiańskich narodów.

Polifoniczny śpiew *partesny*, u podstaw którego leżał śpiew kijowski, zarówno jego jednogłosowe jak i wielogłosowe melodie, osiągnął tak wysoki poziom, iż zaczął zwracać uwagę na siebie zachodnioeuropejskich melomanów oraz odwiedzających Kijowszczyznę prawosławnych z Bliskiego Wschodu.



Kijowska notacja z 1675 r.

Syryjski diakon Paweł z Aleppo, który przebywał wraz z antiochejskim patriarchą Makarym w Kijowie w latach 1655-1657 i przysłuchując się śpiewom kijowskich chórów cerkiewnych pisał m.in.: „Śpiew kozaków raduje duszę:... ponieważ ich śpiew kijowski jest bardzo przyjemny w odbiorze, wychodzi jak gdyby z serca a wykonywany jest zgodnym

brzmieniem; oni bardzo kochają śpiew z nut, zarówno spokojne, jak i bardziej rozbudowane melodie, które to wzruszają dusze modlących się”²⁹. Natomiast inny entuzjasta śpiewu wschodniosłowiańskiego pastor Herbinius, który przebywał w Kijowie na początku 2. poł. XVII w. nie tylko odnotowuje, że w Kijowsko-Brackim monasterze słyszał śpiew cerkiewny, który był zgodny z zasadami sztuki muzycznej, gdzie wyraźnie można było rozróżnić poszczególne głosy: soprany, alty, tenory i basy, ale i nie znajduje odpowiednich słów, aby przekazać głębokie wrażenia o tym nadzwyczajnie postawionym na wysokim poziomie śpiewie cerkiewnym. Pewnego razu kiedy słuchał on śpiewu chóralnego w Kijowsko- Brackiej Akademii był tak wzruszony harmoniczną i wysokim poziomem wykonawczym śpiewu, że wpadł w ekstazę i ze łzami w oczach wypowiedział następujące słowa: „pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej, „*Pleni sunt coeli et terra Majestatis gloriae tuae*, Wszechmogący Boże”³⁰.

Nie ma najmniejszych wątpliwości, iż nadzwyczajnie wielką rolę zarówno przy praktycznym komponowaniu jak i wykonaniu pojedynczych kompozycji tego harmonicznego śpiewu, odegrała także wrodzona muzykalność ukraińskiego narodu realizująca się w obrzędowości wschodniego chrześcijaństwa. Ośrodkami, które podobnie jak Kijowsko-Pieczerska Ławra kultywowały różnorodne melodie śpiewu cerkiewnego były: działająca w pierwszej poł. XVII w. szkoła Kijowsko-Bogojawleńskiego bractwa, a nade wszystko Kijowsko-Mogilańska Akademia, gdzie nauka śpiewu była jednym z ważniejszych przedmiotów nauczania³¹.

W rezultacie ścisłego związku teorii z praktyką oryginalny śpiew kijowski znalazł nie tylko odpowiedni grunt do rozwoju, ale i osiągnął z początkiem 2. poł. XVII wieku szczyt doskonałości jakiego nie zdobył jeszcze w tych czasach śpiew cerkiewny żadnego z narodów wśród całej chrześcijańskiej społeczności.

²⁹ *Putieszestwije Patriarcha Makarija w Rossiju w połowanie XVII wieka opisannogo jego synom archidiakonom Pawłom Alepskim*, Moskwa 1897, s. 60.

³⁰ J.Herbinius, *Religiosae Kyoviensis cryptae sive Kyovia subternea*, Jena 1675, s. 153-154, cyt. za: B.Kudryk, *Ohlad istorii ukraińskoj...*, s. 17.

³¹ Por. O.Całaaj-Jakymenko, *Kyiwśka szkoła muzyky XVII st. u jii miżsłowiańskych ta zachidnioewropejskich zwiazkach*, Kyiw 1988, s. 144-149.

Kiedy weźmiemy pod uwagę fakt, iż poczynając od 1649 r. nastąpiło przeniesienie osiągnięć „kijowskiej nauki”, także w dziedzinie śpiewu na moskiewski grunt, to tym samym wypracowany w Kijowsko-Mogilańskiej Akademii śpiew cerkiewny za pośrednictwem wyróżniających się absolwentów sukcesywnie rozprzestrzenił się w granicach państwa moskiewskiego. Do Moskwy od 1649 r. zaczęła napływać z Kijowszczyzny fala wykształconych w różnych dziedzinach emigrantów, wśród których byli również duchowni, dyrygenci i śpiewacy cerkiewni. Źródła podają, iż 21 lutego tegoż roku Moskwy przybył m.in. archidiacon Kijowsko-Brackiego Monasteru Michał, oraz znakomity dyrygent Teodor Tarnopolski - twórca śpiewu liniowego, *strocznego pienija*, a w raz z nim śpiewacy: Józef, Szymon, Ignacy, Jerzy, Laurencjusz, Eustachiusz, Mikita, Andrzej, Daniel i Mikołaj³². W ślad za nimi 22 września 1649 r. udali się do Moskwy inni kolejni śpiewacy: Jakób Ilin, Piotr Iwanow, Stefan Timofiejew oraz Iwan Nektariew³³. Niewątpliwie były to jeszcze początki migracji, gdyż od momentu zacieśnienia kontaktów między Moskwą a Kijowem liczba przesiedleńców „kijowskiej nauki” i wysokokwalifikowanych fachowców w dziedzinie śpiewu cerkiewnego zaczęła wzrastać, także nauczanie śpiewu kijowskiego zaczęło się koncentrować we wszystkich niemal ośrodkach państwa moskiewskiego, a prowadzili je niemal wyłącznie wychowankowie Kijowsko-Mogilańskiej Akademii.

Po ugodzie perejaślowskiej w 1654 roku do Moskwy zaczęto masowo sprowadzać ukraińskich śpiewaków cerkiewnych. Zapotrzebowanie na wysokokwalifikowane kadry śpiewacze było tak ogromne, iż władze świeckie w osobie hetmana Bogdana Chmielnickiego oraz ówczesnego metropolity kijowskiego Sylwestra Kosowa były zmuszone odmawiać wyjazdów do Moskwy z uwagi na stopniowe zubożenie cerkiewnych kadr śpiewaczych i dyrygenckich. W styczniu 1656 r. poproszono o przybycie do Moskwy starca z Kijowsko-Pieczerskiej Ławry Józefa Zagwojskiego w celu nauczania miejscowych adeptów śpiewu *partesnego*. Jednak Bogdan Chmielnicki nie godząc się na wyjazd starca do Moskwy odpowiedział m.in. „jeżeli ów starzec będzie miał nieprzymuszoną wolę wyjazdu do

³² Tamże, s. 150.

³³ Por. W. Undolskij, *Zamieczanija dla istorii cerkownogo pienija w Rossii*, Moskwa 1846, s. 16.

Moskwy... on nie może zmienić jego woli, a jeżeli taką wolę będzie posiadał to może wyjechać...³⁴.

Podobnych przykładów można przytoczyć więcej. I tak np. znany śpiewak kijowski Wasyl Pikulicki nie uzyskał zgody metropolity kijowskiego Sylwestra na wyjazd do Moskwy. Na prośbę wojewody o zezwolenie na ten wyjazd metropolita odpowiedział: „ten śpiewak, który nazywa się Waśka, nie może być zwolniony na wyjazd do Moskwy...³⁵”.

Moskiewscy urzędnicy carscy nie zrażali się odmowami władz ukraińskich, lecz w dalszym ciągu podejmowali starania, by pozyskać jak największą liczbę wykształconych śpiewaków, dyrygentów cerkiewnych oraz innych przedstawicieli nauki. Moskiewski car Aleksy Michałowicz, który do końca swojego życia nie rezygnował ze sprowadzania śpiewaków, zwrócił się do metropolity kijowskiego Sylwestra w słowach „...postarajcie się namówić przynajmniej trzech nauczycieli śpiewu, którzy nie mają zamiaru przyjechać do Moskwy, by zmienili zdanie...³⁶”. W rezultacie energicznych działań moskiewskiego cara oraz patriarchy Nikona na początku 2. poł. XVII wieku, oprócz pielęgnowania chóralnego śpiewu cerkiewnego w monasterze św. Andrzeja pod Moskwą, gdzie zgrupowało się wielu mnichów pochodzących z Kijowa, wykonywano na nabożeństwach śpiew kijowski. W moskiewskim monasterze zw. Nowojerozolimskim oraz w tzw. *Dziewiczym* założonymi przez patriarchę Nikona, również wykonywano śpiew kijowski, ponieważ większość z braci klasztornej pochodziła z Kijowszczyzny. W moskiewskiej parafii pw. Św. Jana Teologa, której proboszczem był wykształcony w Głuchowie na Ukrainie duchowny Jan Szmadkowski także był kultywowany śpiew małoruski. Należy nadmienić, iż w 1667 r. poszukiwano do tej parafii duchownego ze znajomością śpiewu kijowskiego³⁷.

³⁴ B.Korczmarek, *Duchowni wpływy Kijewa na Moskowszczyźnie w dobie Hetmańskojj Ukrainy*, Lwów 1993, s. 144.

³⁵ Tamże, s. 145.

³⁶ Tamże.

³⁷ W latach 1666-1667 na soborach w Moskwie poruszony był problem oficjalnego wprowadzenia śpiewu wielogłosowego do nabożeństw. To właśnie grupa zwolenników śpiewu partesnego działająca przy parafii św. Jana Teologa, zwróciła się do przebywających w Moskwie na zaproszenie patriarchy Nikona patriarchów antiocheńskiego - Makarego i aleksandryjskiego - Paisjusza z prośbą o zajęcie przez nich stanowiska w tej sprawie. W 1688 r. patriarchowie wydali *gramotę* podpisaną po grecku i arabsku, sankcjonującą śpiew wielogłosowy na nabożeństwach prawosławnych w Rosji: Por. W. Wołoszuk,

Źródła podają, że w 1667 r. przybył do Moskwy wraz ze swoimi śpiewakami: Klimentem Konońskim, Jeremiaszem Siemionowem, Stefanem Jasielkowskim oraz Jakubem Rabeckim znany mistrz śpiewu kijowskiego Iwan Kolęda, który otrzymał wynagrodzenie od moskiewskich władz w kwocie 50 rubli za dobre prowadzenie chóru cerkiewnego³⁸.

W 1666 roku przebywał w Moskwie wychowanek i rektor Kijowsko-Mogilańskiej Akademii czernihowski arcybiskup Łazar Baranowicz ze swoim znakomitym chórem, celebrując nabożeństwa w wielu cerkwiach. W 1667 r. W. Szeremietiew wracając z rodzinne strony po trzyletnim pobycie w Kijowie zabrał ze sobą kapelę kijowskich śpiewaków i muzyków, którzy przebywając na ziemi rosyjskiej w wielkim stopniu przyczynili się do popularyzacji chóralnego śpiewu kijowskiego wśród społeczeństwa moskiewskiego³⁹.

Dzięki temu, iż śpiew chóralny był postawiony na wysokim poziomie artystycznym przez kijowskich dyrygentów i śpiewaków, jego wprowadzenie do praktyki liturgicznej nie ominęło również monasterów. Pod koniec panowania cara Aleksego Michałowicza „małoruscy śpiewacy cerkiewni” cieszyli się wielką popularnością w granicach ówczesnego państwa moskiewskiego. Śpiewaków takich zaczęto nagminnie poszukiwać w Kijowie, szczególnie wśród wychowanków Kijowsko-Mogilańskiej Akademii, nie wykluczając także innych miast hetmańskiej Ukrainy i przedstawiciele duchowieństwa, by wszystkimi sposobami rozbudować w Moskwie kadrę do nauczania śpiewu cerkiewnego .

Wraz z rozpowszechnieniem się wielogłosowego śpiewu kijowskiego w państwie moskiewskim, na szeroką skalę zaczęto harmonizować śpiew monodyczny. Wraz ze śpiewem liturgicznym zaczęto także przygotowywać harmonizacje pieśni paraliturgicznych, dzięki czemu społeczeństwo moskiewskie miało okazję usłyszeć ich wykonanie w środowisku poza cerkiewnym. Zespoły kameralne z Ukrainy mogły zaimponować

Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. poł. XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP, Warszawa 2005, s. 73.

³⁸ Por. M.Kuczyński, *Kształtowanie się kijowskiego śpiewu cerkiewnego i jego rozpowszechnianie się na wschodzie Europy*, Warszawa 2003, s. 45 (maszynopis).

³⁹ Por. M. Antonowycz, *Ukraiński spiwaki na moskowszczyźnie*, [w:] *Musica sacra*, Lviv 1977, s. 197; N.Findejzen, *Oczerki istorii muzyki w Rossii*, T.1, Moskwa, 1928.

moskwiczanom swoim repertuarem zarówno liturgicznym jak i paraliturgicznym.

Najbardziej intensywny rozwój cerkiewno-wokalnych form śpiewu kijowskiego miał miejsce za panowania cara Aleksego Michałowicza, kiedy do Moskwy przybył jeden z najwybitniejszych teoretyków śpiewu chóralnego 2. poł. XVII wieku - kijowianin Mikołaj Dylecki⁴⁰.

Czterogłosowa partytura śpiewu kijowskiego.

Przyswoiwszy zasadnicze elementy ówczesnej muzyki zachodnioeuropejskiej wprowadza on do śpiewu cerkiewnego nowe brzmienia, ich zasoby oraz nowe sposoby (maniery) wykonawcze, podnosząc tym samym śpiew do najwyższej doskonałości harmoniczej.

⁴⁰ Encyklopedia muzyczna, Część biograficzna, Kraków 1984, s. 512; por. W. Kiełdysz, *Muzykalnyj enciklopedičeskij słowar*, Moskwa 1991, s. 174; zob. D. Lehman, *Mikołaj Dylecki a muzyka polska w XVII wieku*, [w:] *Muzyka*, 1965/3, Warszawa, s. 40.

Teoria M. Dyleckiego wyłożona w tzw. „Gramatyce muzycznej”⁴¹ odnośnie do wolnej autorskiej kompozycji wydana w 1677 r. w Smoleńsku, potem w Wilnie a na koniec w Moskwie cieszyła się tak wielką popularnością w granicach ówczesnego państwa moskiewskiego, iż twórcy śpiewu cerkiewnego w Rosji postanowili komponować muzykę cerkiewną według zasad wyłożonych w tym podręczniku. Ostatnie wydanie tejże gramatyki miało miejsce w Petersburgu w 1901 r. pod red. S. Smoleńskiego, przy współpracy Towarzystwa Przyjaciół Starej Pisowni. Należy zaznaczyć, iż to szerokie jak na ówczesne czasy, rozpowszechnienie się śpiewu kijowskiego w państwie wielkoruskim przeniesionego tu przez znakomicie przygotowanych absolwentów Kijowsko-Mogilańskiej Akademii oraz przez przedstawicieli braci zakonnej z Ukrainy doprowadziło w 2. poł. XVII wieku do przewagi form „obcego” śpiewu nad staro-moskiewskimi melodiami cerkiewnymi notowanymi przy pomocy kriuków.

Do jakich rozmiarów był rozpowszechniony kijowski śpiew cerkiewny w państwie moskiewskim oraz w jakiej mierze był obecny w praktyce liturgicznej pod koniec 2. poł. XVII wieku może świadczyć fakt, iż moskiewski patriarcha Adrian domagał się usunięcia śpiewu kijowskiego z niektórych monasterów okręgu moskiewskiego, szczególnie z tych, w których przeważali mnisi z Ukrainy.

Jednakże nie zważając na tak wielką niechęć do śpiewu kijowskiego patriarchy Adriana i wielkiej rzeszy sympatyków staro-obrzędowych form, którzy odgradzali się od wszelkich procesów postępowych, także w muzyce cerkiewnej, nie udało się zatrzymać tego procesu. Polifonia cerkiewna w granicach państwa moskiewskiego rozwijała się w sposób coraz bardziej zauważalny. Car Piotr I nie tylko dokonał niezbędnych reform w życiu moskiewskiej Cerkwi i państwa moskiewskiego, lecz był osobiście zainteresowany by śpiew kijowski upiększał nabożeństwa prawosławne w Moskwie. Melodie te nazywał „mile brzmiącymi”⁴².

Według relacji W. Miałłowa - wybitnego historyka wschodniosłowiańskiego śpiewu cerkiewnego - w 1701 r. car Piotr I razem z carskimi śpiewakami zajmował miejsce na prawym „klirosie” i nie tylko

⁴¹ Pełna nazwa podręcznika brzmi: „Toga złota w nowej świata w nowej świata metamorphozi szlachetnemu magistratowi Wileńskiemu na nowy rok przez Mikołaja Dyleckiego akademika Wileńskiego ogłoszona w Wilnie...” N.Findejzen, *Oczerki istorii muzyki...*, s. 291.

⁴² Por. M.Kuczyński, *Kształtowanie się kijowskiego śpiewu...*, s. 47.

w niedziele lecz także dni świąteczne, śpiewał jako chórzysta, kiedy to na lewym „kliosie” śpiewał chór patriarszy⁴³. Zamiłowanie cara do śpiewu cerkiewnego przejawiało się również na jego dworze za sprawą zorganizowania pod koniec XVII wieku stałego chóru dworskiego, skupiającego wyłącznie samych Ukraińców i wykonującego muzykę cerkiewną.

Od momentu śmierci patriarchy Adriana tj. od roku 1700, Piotr I powoływał na wysokie stanowiska cerkiewne i państwowe absolwentów Kijowsko-Mogilańskiej Akademii, obsadzając także nimi poszczególne katedry biskupie. Ta sytuacja spowodowała, iż kijowscy hierarchowie kultywowali kijowski śpiew cerkiewny w swoich moskiewskich katedrach, a także w podległych im monasterach. Popularność śpiewu kijowskiego rozszerzała się również daleko poza granice Moskwy, tj. dotarła aż na tereny Syberii. Jak pisze N. Ogłobin, nowo mianowany metropolita tobolski Filoteusz Leszczyński, propagujący religijno-kulturalną działalność wśród różnorodnych plemion Syberii, w 1702 r. oprócz kleru sprowadził z Kijowa 4 śpiewaków i polecił im organizację chóru metropolitalnego. Wkrótce ten znakomity chór w wielkim stopniu przyczynił się do popularyzacji śpiewu kijowskiego na ziemi syberyjskiej. Należy wszakże zaznaczyć, że tobolski chór katedralny zasilili szeregi osób z Ukrainy zesłanych na Syberię za przekonania polityczne. Metropolita Filoteusz za zgodą władz moskiewskich otoczył zesłańców opieką duszpasterską⁴⁴.

Dzieło to kontynuowali również następcy metropolity Filoteusza. Metropolita Jan (Maksymowicz) udając się na katedrę metropolitalną z Czernihowa do Tobolska zabrał ze sobą czterech śpiewaków: basa - Teodora, tenora - Damiana, oraz altów - Andrzeja i Bazylego. Kolejny następca na katedrze tobolskiej - metropolita Antonii II (Stachowski) sukcesywnie uzupełniał skład swojego chóru sprowadzając śpiewaków z Ukrainy nawet na własny koszt. Podobne praktyki polegające na importowaniu śpiewaków cerkiewnych w celu organizacji chórów cerkiewnych w Rosji prowadzone były także w innych katedrach. Ordynariusz katedry irkuckiej w latach (1707-1713), a później także

⁴³ Por. W. Mietałłow, *Bogosłubstwo i pieniądze...*, s. 87.

⁴⁴ Por. N. Ogłobin, *Bytowość czerty naczala XVIII wieku*, Moskwa 1904, s. 15.

smoleńskiej - metropolita Warłaam (Kossowski), także zapraszał do swojego chóru metropolitalnego kijowskich śpiewaków⁴⁵.

Należy zaznaczyć, iż w poszczególnych cerkwiach katedralnych w Rosji, na czele których stali hierarchowie pochodzenia ukraińskiego, także pielęgnowany był śpiew cerkiewny oparty na motywach śpiewu kijowskiego. Podobna sytuacja miała miejsce w nowopowstałych szkołach kształcących zarówno śpiewaków, psalmistów, jak i dyrygentów cerkiewnych. Pielęgnowanie cerkiewnego śpiewu chóralnego w Rosji i jego rozpowszechnienie wśród społeczeństwa rosyjskiego, kontynuowane było po utworzeniu Świętego Synodu, kiedy kulturalno-religijne i socjalne interesy Cerkwi moskiewskiej znajdowały się niemal wyłącznie w rękach wychowanków Kijowsko-Mogilańskiej Akademii.

Kiedy weźmiemy pod uwagę fakt, iż duchowny Reglament, na podstawie którego były przeprowadzone reformy w życiu Cerkwi rosyjskiej, nałożył obowiązek na wszystkich hierarchów moskiewskich powołania przy katedrach szkół przygotowujących kadry do pracy duszpasterskiej i śpiewaczej. Spowodowało to m. in., iż śpiew kijowski w tych szkołach był także wykonywany, tym bardziej, że większość nauczycieli Święty Synod sprowadził z Ukrainy. Jedną z najbardziej znanych szkół, w której ze szczególnym uwzględnieniem uczono śpiewu kijowskiego była tzw. arcybiskupia szkoła Teofana Prokopowicza⁴⁶. Jak świadczą źródła, to właśnie z tej szkoły caryca Anna Iwanowa pozyskiwała śpiewaków do swojego teatru nadwornego. Popularność śpiewu kijowskiego na terenach państwa moskiewskiego po utworzeniu Świętego Synodu była bezsprzeczna. Moskiewskie władze kontynuowały sprowadzanie kijowskich mnichów do pracy w resorcie kulturalno-religijnym zaś społeczeństwo zauważało ich szczególne muzyczne zdolności⁴⁷.

W 1772 r. do Petersburga przybyło kilku mnichów z Kijowa i Czernihowa z wyraźnym zadaniem „utrzymania tam śpiewu kijowskiego” i wzmocnienia cerkiewnego chóru zorganizowanego w Aleksandro-Newskiej

⁴⁵ Por. M. Antonowicz, *Muzycznyj brain-drain: ukraińskij wpływ na rosijsku liturhicznu muzyku*, [w:] *Musica sacra*, Lwów 1997, s. 221.

⁴⁶ Por. Z. Chyżniak, *Rektory Kyjewo-Mohylańskoj Akademii 1615-1817*, Kyjów 2002, s. 121-124.

⁴⁷ Zob. *Reguły seminaria preoswiaszczennoho Fieofana Prokopowicza*, [w:] *Trudy Kijewskoj Duchownoj Akademii*, 1886/5 s. 77-78.

Ławrze. W 1738 r. Święty Synod sprowadził do Petersburga dyrygenta białogrodzkiego Andrzeja o imieniu zakonnym Arseniusz⁴⁸.

W 1742 roku do Trojce-Siergiejewskiego monasteru sprowadzono około trzydziestu zakonników z południowo-ruskich diecezji do nauczania śpiewu kijowskiego. Z kolei w 1740 roku w katedrze biskupa Łukasza (Konaszewicza) w Kazaniu był także pielęgnowany śpiew kijowski o czym świadczy fakt, iż nawet podczas sympozjum astronomicznego uczestnicy z akademikiem Dalinem na czele mieli okazję wysłuchać koncertu chóru katedralnego, na który w przeważającej mierze składały się utwory śpiewu kijowskiego⁴⁹.

Należy zaznaczyć, iż wraz z przeprowadzeniem zasadniczych reform w życiu Cerkwi moskiewskiej śpiew kijowski był w dalszym ciągu propagowany nie tylko tam, gdzie pracowali absolwenci Kijowsko-Mogilańskiej Akademii lecz również tam, gdzie chóry prowadzili moskwiczanie. I tak np. biskup Jan (Stokow) wyjeżdżając w 1730 r. z Perejasławia do Woroneża zabrał ze sobą śpiewaka-bandurzystę pochodzącego z terytorium „hetmańskiej Ukrainy”, a u nowogrodzkiego metropolity Dymitra (Seczenowa) prowadził chór T. Kazaczyński⁵⁰.

Przy Seminarium Duchownym w Woroneżu, które do końca XVIII wieku posiadało nauczycieli niemal wyłącznie wywodzących się z Kijowsko-Mogilańskiej Akademii otwarta była nawet specjalna klasa chóralnego śpiewu cerkiewnego, gdzie uczono melodii śpiewu kijowskiego, później zaś nazwano ją „klasą ukraińskiej muzyki cerkiewnej”. Z całej plejady znakomitych przedstawicieli „kijowskiej nauki”, którzy stali u steru Woroneskiego Seminarium Duchownego na szczególną uwagę zasługuje Prokł Bucharnyj wykładowca filozofii w szczególności opartej na założeniach Arystotelesa. Wydał on podręcznik filozofii oraz skomponował Symfonię na Księgę Przypowieści Salomona, które dokumenty zachowały się w bibliotece Seminarium woroneskiego aż do dzisiejszych czasów⁵¹.

Prócz całego rządu znakomitych chórow katedralnych oraz monasterskich składających się w przeważającej liczbie z przedstawicieli

⁴⁸ Por. M.Iwanow, *Istoria muzykalnego rozwitija w Rossii pry Pietre Wielikom*, t. 1 Sankt-Petersburg 1862, s. 5.

⁴⁹ Por. F.Korczmariuk, *Duchownii wplywy...*, s. 53.

⁵⁰ Tamże s. 54.

⁵¹ Tamże s. 55.

ukraińskich zakonników, szczególnie zasłużył się w propagowaniu śpiewu kijowskiego w Rosji, tzw. „Carski chór”⁵², zwany też Nadworną Kapelą Śpiewaczą, który do pierwszej poł. XVIII wieku posiadał niemal wyłącznie chórzystów wywodzących się z Ukrainy, szczególnie absolwentów Kijowsko-Mogilańskiej Akademii. Do grona tych ostatnich należał największy filozof ukraińskiego pochodzenia Grygoryj Skorowoda, który „układał teksty religijne o treści moralnej oraz wiersze, do których komponował również muzykę”. Najbardziej znanym zbiorem jego pieśni jest tzw. *Sad bożestwiennych piesniej*, który został szeroko rozpowszechniony na całym terytorium wschodniosłowiańskim⁵³. Należy wspomnieć o tym, iż stroje chóru carskiego, późniejszej Kapeli, oraz innych chórow katedralnych były przygotowywane na wzór uniformów wypracowanych w Kijowie. Wskazuje to bezsprzecznie na fakt, iż propagatorami śpiewu chóralnego w granicach państwa moskiewskiego byli w głównej mierze absolwenci Kijowsko-Mogilańskiej Akademii. Carska Kapela jako że brała udział uroczystościach carskich i prezentowała moskiewski śpiew chóralny w głównej mierze dla obcokrajowców-dyplomatów, którzy często odwiedzali stolicę, musiała rzecz reprezentować najwyższy poziom artyzmu chóralnego a tym samym rzecz jasna, składać się z najbardziej wykwalifikowanych śpiewaków. Tych ostatnich, urząd moskiewski wyszukiwał po całym terytorium „hetmańskiej Ukrainy”. Z tego chóru carskiego zwanego później Nadworną Kapelą Śpiewaczą, który często brał również udział w różnego rodzaju nabożeństwach, jeszcze za życia moskiewskiego patriarchy Adriana „22 lutego zwolnieni byli na wyjazd do Małorusi celem odwiedzin rodziny: F. Worotnikow, J. Semenow i czterech ich kolegów”⁵⁴. O tym jak bardzo zależało carowi Piotrowi I by jego nadworny chór był zawsze na wysokim poziomie niech świadczy fakt, iż w 1706 roku zwrócił uwagę „na wspaniały głos ośmioletniego ucznia Kijowskiej Akademii – Szczerbackiego i polecił zabrać go do swojego chóru, w którym ów młody chórzysta śpiewał do momentu mutacji, po

⁵² O chórze tym wyczerpująco pisze W. Wołoskiuk, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do I połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005, s. 114-130.

⁵³ Por. Z. Chyżniak, *Kyjewo-Mohylańska Akademia. Isotrycznyj narys*, Kyiw 2001, s. 12.

⁵⁴ F. Korczmaryk, *Duchownii wpływy...*, s. 151.

czym wrócił do Akademii, w celu ukończenia rozpoczętych nauk”⁵⁵. Dla uzupełnienia Moskiewskiego Chóru Nadwornego w 1713 roku sprowadzono z Małorusi tj. z terytorium „hetmańskiej Ukrainy” 21 śpiewaków. Z tego grona na szczególne wyróżnienie zasługiwali: Wasyl Staryc, który otrzymał w 1724 r. 25 rubli na strój; Gałaktion Warczański, którego uposażenie jako śpiewaka carskiego zostało zapisane w carskich księgach przychodowo-dochodowych⁵⁶.

Ukraińskim śpiewem oraz kulturą zachwycali się również następcy cara Piotra I, w szczególności zaś caryca Anna Iwanowa oraz Elżbieta Pietrowna, która utrzymywała ściśle kontakty ze śpiewakiem Nadwornej Kapeli Śpiewaczej Aleksym Razumowskim. Chociaż po śmierci Piotra I liczba nadwornych śpiewaków zmniejszyła się do 24, to jednak w rzeczywistości było ich zawsze więcej. Liczba ich dochodziła nawet do 50 osób. Oprócz śpiewaków przy carskim dworze pracowali ukraińscy muzycy, przeważnie wykwalifikowani bandurzyści. Aby zabezpieczyć carską Kapelę w odpowiednio przygotowaną kadrą śpiewaczą założono za panowania carycy Anny Iwanowny specjalną szkołę, której program nauczania był oparty w głównej mierze na pielęgnowaniu śpiewu kijowskiego i muzyki ukraińskiej w ogóle. Jednym z najważniejszych celów powołanych do życia tejże szkoły było przygotowanie kadr śpiewaczych wywodzących się z Ukrainy do uczestnictwa w Nadwornej Kapeli Śpiewaczej w Petersburgu, głównie z Głuchowa⁵⁷.

W 1738 r. ówczesny zarządca małoruski Rumiancew, zwrócił się do Generalnej Kancelarii Wojskowej z prośbą o przysłanie do tej szkoły nauczyciela śpiewu, który mógłby nauczać czterogłosowego śpiewu cerkiewnego, powszechnie zwanego śpiewem *partesnym*. Rumiancew osobiście zabezpieczał nauczycielowi warunki bytowe i utrzymanie. Dekretem carskim z dnia 14 IX 1738 r. zalecało się również przyjmować do tejże szkoły dzieci z rodzin kozackich i mieszczkańskich, dysponujących pięknymi głosami i nauczać je w liczbie nie większej niż dziesięcioro tak,

⁵⁵ Tamże, s. 152. Por. D.Popowycz, *Istorija ukraińskoj cerkownoj muzyky*, Toronto 1962, s. 126.

⁵⁶ Tamże, s. 127.

⁵⁷ Por. J.Czudinowa, *Piewczije doma jego wieliczestwa – Pridwornaja cerkownaja muzyka: ot rituala k teatru*, [w:] Pienie, zwony, rytuał, Sankt-Petersburg 1994, s. 106-116; zob. K.Majburowa, *Głuchiwśka szkoła piwczych XVIII stolit'ia ta jji rol w rozwytkumuzycznaho profesjonalizma na Ukraini ta w Rossii*, [w:] Ukraińskie muzykoznaństwo, 1971/6, s. 126-136.

by na miejsce absolwentów przygotować nowe kadry śpiewacze. W 1741 r. w lutym do Głuchowa przysłano razem z dyrygentem Fiodorem Jaworskim jedenastu śpiewaków: tenorów - Jefima Kryczewskiego i Pawła Rusanowicza; altów - Antona Pietrowa, Korneliusza Kondratowicza, Stefana Fiodorowi; dyskantów - F. Zachariewa, Andrzeja Wasiljewa, Kosmy Josifowa, Grzegorza Daniłowa, Piotra Leontiewa i Tymoteusza Pawłowa⁵⁸. Należy zaznaczyć, iż przedstawicielem tej szkoły był znakomity kompozytor muzyki cerkiewnej Dymitr Bortniański⁵⁹. Wspomniany kompozytor w latach (1801-1825) był dyrektorem i dyrygentem wspomnianej carskiej Nadwornej Kapeli Śpiewaczej i w niebywale krótkim czasie podniósł ją na wysoki poziom artystyczny, o czym świadczą opinie takich kompozytorów jak J. Haydna i Ludwiga van Beethovena. W ukraińskich szkołach przygotowywano nie tylko śpiewaków do Nadwornej kapeli lecz także chórzystów i solistów do petersburskich teatrów, którzy niekiedy wykonywali partie solowe lepiej od przyjezdnych śpiewaków włoskich.

Kijowski śpiew cerkiewny zarówno monodyczny jak i wielogłosowy pozostał jednym z podstawowych rodzajów śpiewu liturgicznego prawosławnego Wschodu. Melodyka w formie kijowskich *napiewów* troparionów, kondakionów, kanonów i inn. wykonywana jest w szczególności na nabożeństwach niedzielnych i wielkich świąt przez chóry wiejskie, miejskie oraz klasztorne. Prostota a zarazem piękno i głębokie dostojeństwo śpiewów kijowskich zawsze skupia uwagę wiernych. Śpiew ten pozbawiony czczego sentymentalizmu wynosi na piedestał komunikatywność i przekaz słowa co sprawia, iż percepcja jego skłania ku modlitewnym uniesieniom i ukojeniu stroskanej duszy.

Roads to adaptation of the Kiev Orthodox chant on Ruthenian lands

Old Kiev Orthodox chant was developing in cathedral and monastery centres. It is based on eight church (modal) modes and its well-known centre of development was Kiev Pechersk Lavra (the Kiev Monastery of the

⁵⁸ Por. M. Antonowycz, *Ukraiński chory i dyryhenty 17-19 st.*, [w:] *Musica sacra*, s. 238; zob. J. Czudinowa *Piewczije doma jego wieliczestwa...*, s. 119.

⁵⁹ O D. Bortniańskim szerzej patrz W. Iwanow, *Dmytro Bortniańskij*, Kijów 1980 oraz K. Kowalew, *Bortniańskij*, Moskwa 1998.

Caves). The chant has the elements of Byzantine, Bulgarian and local eastern orthodox church melodies. Among the names of the precursors of this chant are: St. Theodosius of Kiev (Theodosius of the Caves) and monks: St. Stephen and St. George have to be mentioned. The oldest divine services based on Kiev melodies are "Службы Боже" in praise of St. Boris and Gleb, St. Olga of Kiev and St. Vladimir the Great. Old-Kiev chants were noted with the use of special notation called the Stolp notation (which uses Kryuki).

In later period the chant was fostered in so called "brackie schools" in second half of 16th c. The "kijewskoje znamia" or mensural notations, similar to western notation were then introduced. On the basis of the Kiev chant the polyphonic style was created under the name of Partesny singing. It has been competing with the Roman-Catholic Church singing since the second half of the 17th c.

Starting from the second half of the 17th c. The singing is taken to Moscow ground and later to Petersburg by singers and conductors going there from Kiev lands. The Partesny singing was composed mostly in Kiev-Mohyla Academy basing on "A grammar of musical song" (Грамматика мусикийского пения) by Nikolay Diletsky.

Kiev Eastern Orthodox Church chant – monodic and polyphonic – remains one of the basic types of liturgical singing of Eastern Orthodox Church and, by its beauty and profound dignity, has always captivated and captivates still the attention of the believers.